

TEATRO Y PODER EN EL SIGLO DE ORO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.)



Mariela INSÚA
Felix K. E. SCHMELZER
(eds.)

*TEATRO Y PODER
EN EL SIGLO DE ORO*

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-400-3.

LA CONSTRUCCIÓN DE LO GROTESCO
EN O *FIDALGO APRENDIZ*, DE FRANCISCO
MANUEL DE MELO

António Apolinário Lourenço
Centro de Literatura Portuguesa-Universidade de Coimbra

El vocablo «grotesco» no tiene, como sabemos, un sentido unívoco y preciso en los idiomas occidentales. Existe, desde luego, una distinción muy evidente entre las definiciones recogidas en los diccionarios de las diversas lenguas y el sentido que la teoría y la crítica artístico-literarias atribuyen al término. Por ejemplo, en el *Diccionario de la Real Academia Española* se registran las siguientes acepciones, considerando siempre la palabra como un adjetivo: «1. Ridículo y extravagante»; «2. Irregular, grosero y de mal gusto»; «3. Perteneciente o relativo a la gruta artificial».

En realidad, bien puede decirse que la ambivalencia del término deriva directamente de su origen italiano y particularmente de las contingencias que están en su creación y difusión. Como explica perfectamente Wolfgang Kayser, «*grottesca* y *grottesco* son derivados de la palabra *grotta* (gruta) y eran la designación acuñada para un determinado tipo de ornamentos que a finales del siglo XV fueron hallados con motivo de excavaciones realizadas primero en Roma y más tarde en otros lugares de Italia»¹.

En su famoso ensayo sobre Rabelais (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*), Mijail Ba-

¹ Kayser, 2010, p. 27.

jtin avanza una definición de grotesco que se podría considerar adecuada a la farsa de Francisco Manuel de Melo, *O fidalgo aprendiz*: «La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del *estilo grotesco*»². Sin embargo, cuando estudia de modo detallado la aplicación de ese estilo grotesco a la representación del cuerpo en la obra de Rabelais, se manifiesta mucho menos generoso en la extensión semántica de la palabra y es bastante más riguroso y restrictivo en el reconocimiento de los rasgos que conforman lo grotesco:

La lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce *al fondo* de ese cuerpo. Montañas y abismos, tal es el relieve del cuerpo grotesco o, para emplear el lenguaje arquitectónico, torres y subterráneos³.

Bajtín apoya su caracterización de lo grotesco en lo que considera las raíces populares de ese estilo. Pero, al mismo tiempo que critica a los estudiosos por no haber tenido en cuenta esas raíces folklóricas, parece olvidarse de los orígenes cultos que hemos empezado por convocar.

Creo que, en un primer análisis, difícilmente se podría definir como grotesco, en esta acepción tan exclusivista, el cuerpo de alguno de los personajes de *O fidalgo aprendiz*. Y, sin embargo, en la representación mental que hace D. Gil Cogominho de las figuras que con él se cruzan en la Lisboa nocturna, cuando se dirige a casa de su amada Brites para llevarle dinero, es evidente la aportación grotesca. Véanse, por ejemplo, las palabras de pánico que expresa, a propósito de la primera de las tres apariciones fantasmagóricas (seguirán una partera y el marido de la parturienta y un encomendador de almas), hasta comprender que se trata sencillamente del mozo de caballos del abad de S. Gião:

Soe dentro, como ao longe, ruído de cadeias de ferro.

² Bajtín, 1990, p. 273.

³ Bajtín, 1990, p. 286.

Ai, mãe, que grande alarido!
 Tudo só e sem cadeias!...
 Mais de trinta mil cadeias
 vem sobre mim! Sou perdido!

Tornem a soar [as cadeias], como que se vêm chegando.

Ai que ei-las vem! Quem te mete,
 Dom Gil, em ser rufião?
 Já não dou por pé, nem mão.
 Ei-la, a fantasma arremete!
 É sem falta o conde Andeiro...
 E mais sem falta é que morro!

Ladrem cães dentro.

Vós vedes quanto cachorro
 lhe vem fazendo terreiro?
 Se donde escapar tivera
 destes condes dos demónios,
 eu dera a cem Sant'Antónios
 outros tantos eus de cera!

*Sai correndo um moço em corpo, com um mandil em ùa mão
 e um cabresto na outra.*

Eis vem a negra abujão...
 Enfim, não tive escapula!⁴

Pero el mismo D. Gil Cogominho, el tosco y provinciano escudero del norte de Portugal, en su ridícula pretensión de hacerse pasar por hidalgo cortesano, bien merece que Evelina Verdelho, en su introducción a la edición crítica que estamos manejando, le califique de «grotesca sombra de cortesania»⁵. El mismo personaje es designado por Isabel en el texto de la farsa por «triste mostrengo»⁶.

Quizás estas palabras de Ofélia Paiva Monteiro que, por una parte, reflejan la lectura de las obras teóricas fundamentales sobre el tema, y por otra constituyen ya una reformulación de las ideas que ella misma

⁴ Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, pp. 158-159.

⁵ Verdelho, en introducción a Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, p. 48.

⁶ Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, p. 152.

había planteado en un artículo anterior, nos ayuden a clarificar nuestras ideas sobre la presencia de lo grotesco en *O fidalgo aprendiz*:

Ao nível do processo espiritual e emotivo que subjaz à criação artística, o grotesco traduz uma relação perturbada com o mundo —angústia, espanto, medo, troça—, porque são pressentidas forças obscuras a dominá-lo ou falácias a tirarem-lhe a solidez; no plano da união das formas do conteúdo e da expressão, sublinho que a aludida relação perturbada com o mundo é dita através de hipertrofiada *excentricidade*, que visa —e estamos agora no plano da recepção— tornar o mundo *estranho*, [...] deixando atingidas, em campos que intensamente nos movem, as bases em que assentava a nossa visão conformista⁷.

Por otra parte, la noción de grotesco que aquí manejamos está también íntimamente relacionada con la definición valleinclanesca de esperpento. Recordemos que Valle-Inclán habla de tres posibilidades de relación entre el escritor y sus personajes: o las engrandece (se arrodilla ante ellas), o las considera sus iguales (las humaniza) o las achica (mirándolas desde el aire)⁸. Bien analizadas las cosas, podríamos hablar de tres modos de enunciación: un modo épico, que encara los personajes como criaturas superiores al hombre, es decir como dioses o semidioses; un modo trágico, en el cual los personajes están, como el hombre real, sometidos al arbitrio del *fatum* y al capricho de los dioses; y un modo esperpéntico, en el cual es el autor la verdadera divinidad, que manipula, satiriza y se burla de sus criaturas ficcionales. «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada»⁹ dice, en *Luces de Bohemia*, Max Estrella, que luego añade: «España es una deformación grotesca de la civilización europea»¹⁰.

Es evidente, en *O fidalgo aprendiz*, esta visión desde arriba. Ninguno de los personajes de la *farsa* es algo más que un títere manipulado por el autor según su libre albedrío. Todos son caricaturas, deformaciones, de los tipos sociales a que corresponden, especialmente

⁷ Monteiro, 2005, p. 24.

⁸ Recuérdese sobre todo la entrevista de Valle-Inclán a Gregorio Sierra Martínez sobre la «Estética del ‘esperpento’» (*ABC*, 7-12-1928). Ver Dougherty, 1982, pp. 170-179.

⁹ Valle-Inclán, 1996, p. 162.

¹⁰ Valle-Inclán, 1996, p. 162.

Afonso Mendes, el burlador sin vergüenza que se presenta en la primera jornada «vestido à antiga portuguesa —botas, barbas, festo, pelote, gorra, espada em talabarte»¹¹ y en la tercera disfrazado de agente de autoridad, «com um pano atado na cabeça, carapuça, barbas mudadas, saltimbarca e chuça de beleguim», acompañando a D. Beltrão, que lleva en sus manos criminales la «vara de alcaide»¹², cuando, en realidad, su moral y su sentido de justicia son literalmente inexistentes.

La *farsa* de D. Francisco Manuel de Melo es incluso, de cierto modo, doblemente grotesca. Es decir, se le puede aplicar tanto el sentido más ligero y coloquial de la palabra como el más restrictivo y riguroso, de Bajtin. Si D. Gil Cogominho resulta grotesco por sus comportamientos inadecuados en la vida de la corte, por su excesiva sencillez y su increíble credulidad, desde su punto de vista, es la Corte (Lisboa) que está impregnada de elementos deformes, monstruosos, grotescos.

Tiene la pieza la forma de un lusitano «conto do vigário», es decir de una estafa de que es víctima un hidalguillo de provincia, preparada conjuntamente por su criado lisboeta Afonso Mendes y un amigo de este, Beltrão, que se presenta también como un noble, Dom Beltrão, pero que no es sino una especie de pícaro portugués.

Teniendo en cuenta el tema de la farsa, sería quizás de esperar que el autor dejara alguna sorpresa para la última jornada, pero no es eso lo que ocurre. En realidad, lo que se verifica es un comienzo de la acción dramática *in media res*, con la inmediata confesión de Afonso Mendes de su mal carácter y del robo que está preparando con la ayuda de Beltrão e Isabel, sus cómplices:

Sou velho, já fui mancebo,
 cousa que, mal que lhes pês,
 virá por vossas mercês;
 naci no Lagar do Sebo,
 faz hoje setenta e três.
 Fui prezado, fui temido,
 passei sóis, passei serenos,
 rompi bons vintadozenos,
 já nunca mudei vestido,

¹¹ Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, p. 105.

¹² Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, p. 155.

e inda fato mudei menos.
 Sei o açougue no Ressio,
 Os Estaus na Inquisição,
 vi el rei D. Sebastião.
 Sem dinheiro quis ter brio:
 fiquei perpétuo rescão.
 Hoje sirvo, não sei donde,
 lá de riba, um escudeiro,
 enfrornado em cavaleiro,
 que, de andar posto em ser conde,
 se não conde, é cond'Andeiro.
 Com dous mil e cento, a seco,
 me tomou para seu aio:
 sou seu paje e seu lacaio,
 e ainda hei de ser seu Pacheco,
 conforme a tudo me ensaio¹³.

Queda en estos versos perfectamente definido su perfil amoral, pero el habla inicial del personaje va mucho más allá, quedando desde luego resumido todo lo que va a pasar en las tres jornadas, puesto que su mala intención se va a corresponder completamente con los hechos:

Presume de homem sisudo,
 de nada sabe migalha,
 e anda enxovalhando tudo,
 morto por ser namorado,
 contrabaxo e trovador,
 cavaleiro, dançador,
 enfim, fidalgo acabado,
 valentão e caçador!
 Mas ùa comadre minha,
 mulher para muita aquela,
 anda armando-lhe esparrela
 c'uma filha bonitinha,
 que eu fico que caia nela...
 Oh pesar de meu pai torto!
 — descreo dos castelhanos!
 Pois, à fê, que é de bons panos,
 e ressurgir pode um morto,

¹³ Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, pp. 105-107.

mas que seja de cem anos.
 Entra na dança comigo
 um chapado velhacão
 que eu crismei em dom Beltrão;
 inculquei-lho por amigo
 e o negócio anda em feição,
 porque o tal Beltrão pretende
 a menina, tal qual era;
 a velha está como cera,
 mas faz que de nada entende
 só pelo ganho que espera...¹⁴

Recordemos, por tanto, brevemente, la trama dramática del *Fidalgo Aprendiz*. En la primera jornada, después del habla inicial por Afonso Mendes, entra en la escena Gil Cogominho llamando a los criados que no tiene; acoge, en seguida, en su casa uno por uno a los maestros (de esgrima, de danza y de poesía) que han venido a enseñarle sus artes para convertir al escudero en un verdadero noble cortesano; terminadas las lecciones, surge D. Beltrão, un conocido reciente de Gil Cogominho, que tiene un acuerdo con Afonso Mendes, para robar al aprendiz de hidalgo. Segunda jornada: Beltrán y Gil se encuentran con Brites (una mujer joven y atractiva) e Isabel, su madre, que pretende aprovecharse de la belleza física de su hija para engañar a Gil; este, ignorando la trampa, intenta seducir a Brites, e Isabel aprovecha la oportunidad para tratar de sacarle diez mil reales, asegurando que es la cantidad necesaria para trasladarse con su hija a una casa mejor; Gil va a por el dinero, prometiendo volver a las nueve. Tercera jornada: noche cerrada; casi a tientas, Gil Cogominho hace un tenebroso recorrido por las calles oscuras de Lisboa, para no faltar a la cita con Brites e Isabel; cuando finalmente entra en casa de las dos mujeres, Isabel finge ser robada por el hidalgo aprendiz; disfrazados de agentes de la ley, Afonso y Beltrán amenazan a Gil con la cárcel y logran robarle todo el dinero que este traía.

Varios críticos, sobre todo Teófilo Braga, han pretendido leer *O Fidalgo Aprendiz* como una escenificación de un drama personal. D. Francisco escribió su pieza cuando estaba prisionero en la Torre de Belém, acusado de participación en el asesinato de Francisco Cardoso, un servidor del conde de Vila Nova que había llegado a la condi-

¹⁴ Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, pp. 107-108.

ción de noble por haber contraído matrimonio con una hija bastarda del conde, Beatriz da Cunha. El escritor siempre proclamó su inocencia. Según Teófilo, D. Gil Cogominho representaría en la farsa a Francisco Cardoso¹⁵. El principal respaldo material que sustenta esta teoría es una carta de D. Francisco Manuel de Melo a un familiar suyo, recopilada en sus *Cartas Familiares*, que comprueba el envío de la farsa para el Palacio Real:

Também se sirva de me avisar como chegou esse fidalgo aprendiz (que, se ele aprendeu de V. M. o esquecimento, bem aviados estamos) e do agasalho que por lá recebe; que, enfim, por fidalgo lá de riba, parece muito natural de lugares tão altos. Adverti, contudo, que estas tantas figuras têm muitos dos Mandamentos de Nosso Senhor, porquanto todas doze se encerram em cinco (quicá porque também isso foi mandamento) e, se for necessário que eu aponte como podem ser, não apontarei só com o dedo, mas com os olhos da minha alma. Vós sois destro, logo vereis como ficará melhor. E não será pouco que de algũa sorte fiquem bem. Deus vos guarde. Torre, em 2 de Abril de 1646¹⁶.

Pero esta tesis tiene igualmente sus puntos débiles. Es verdad que Gil Cogominho pretende ascender socialmente y el dramaturgo se burla de sus pretensiones, pero no ha sido Cardoso, sino el mismo D. Francisco, quien fue víctima del hipotético error judicial. Además de que no existe en la farsa ninguna intervención de la justicia. Si el escritor luso pretendía comparar el fallo judicial que le condenó con el cambalache montado por Afonso Mendes y Beltrão, menos mal que no lo entendieron en la Corte.

Me parece, así, inaceptable una lectura sumamente biografista de la farsa. Si *O fidalgo aprendiz* fuera una especie de petición al rey, la descodificación de su trama tendría, por fuerza, que ser más sencilla. Hay que leer, por tanto, la pieza de D. Francisco como texto artístico autónomo, sin la preocupación de intentar vincularlo excesivamente a aspectos personales de la vida del escritor, aunque sean visibles en la obra, además de las inevitables conexiones intertextuales, evidentes vinculaciones ideológicas. Literariamente, las fuentes de inspiración literaria de los personajes son muy diversas: la comedia nueva española, el teatro vicentino, la novela picaresca, quizás el mismo *Quijote*, tal

¹⁵ Ver Braga, 1984, p. 432.

¹⁶ Melo, *Cartas familiares*, p. 119.

y como lo ha subrayado la crítica, pero no es menos importante el conocimiento que tiene el autor de la realidad social que lo rodea.

Así, D. Gil Cogominho encarna la baja nobleza rural, incapaz de seguir la dinámica impuesta por la expansión colonial mercantilista, pero que recusaba aceptar la insignificancia del papel que había pasado a desempeñar en la sociedad. Su burlesca pretensión de convertirse en un refinado cortesano provoca la risa; pero al final de la farsa, observando como Afonso, Beltrão e Isabel se aprovechan de su ingenuidad para robarlo y humillarlo, su infortunio no dejará de despertar en el lector un sentimiento de piedad. En realidad, a pesar de su falta de sentido común e incluso la manifestación de alguna cobardía (que no llega nunca al punto de impedirle hacer frente a sus hipotéticos agresores nocturnos), D. Gil revela una profunda lealtad al sentido de honor caballeresco y una gran fidelidad a sus (supuestos) amigos. Más que el dinero que le han robado, lo que verdaderamente llora el hidalgo aprendiz es la vergüenza de ser tomado por ladrón:

Meu amigo Dom Beltrão
e meu aio Afonso Mendes,
amigo nem amo tendes!
D. Gil tornou-se carvão!¹⁷

Este sentido natural de honor que todavía posee Gil Cogominho ya lo han perdido por entero los personajes que representan la Corte. En la ciudad (Lisboa), tanto las virtudes caballerescas (no olvidemos que Afonso sale vestido a la antigua portuguesa) como el amor son simulados. Aunque D. Gil pueda tener, como han señalado diferentes comentaristas, sus orígenes remotos en personajes de algunas farsas vicentinas y su sentido del honor tenga reminiscencias lopescas o calderonianas, su retrato resulta también de la observación de la sociedad portuguesa de mediados del siglo XVII, de acuerdo con la visión del mundo conservadora y aristocrática de D. Francisco Manuel de Melo.

Es evidente que este sentido hipertrófico del honor también termina por hacerse ridículo y hasta grotesco. La literatura ibérica contemporánea de D. Francisco está llena de hidalguillos miserables que no admiten negligencias en cuestiones de honor. Uno de sus modelos

¹⁷ Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, p. 175.

es el escudero de Toledo del *Lazarillo de Tormes*, que, quizás por no tener un chavo suyo, no se cansaba de declarar que en el honor «está todo el caudal de los hombres de bien»¹⁸.

Aquí llegados, podemos preguntarnos qué tiene todo esto que ver con la relación entre el poder y lo grotesco. En realidad es sobre el poder sobre lo que hemos estado hablando, el poder del teatro (y por extensión de la literatura), que no es completamente distinto del teatro del poder.

A través de la composición grotesca de sus personajes y situaciones dramáticas, D. Francisco Manuel de Melo está sin duda ejerciendo el poder que tiene el arte de influir en el desarrollo de la sociedad, denunciando, en este caso, tanto las injustificadas (según su criterio conservador) tentativas de ascensión social como la corrupción de las costumbres que impera en la vida de la capital portuguesa. Su modelo ético es, evidentemente, el de la antigua aristocracia agraria. La expansión colonial lusa había puesto en marcha un acelerado proceso de mercantilización, instituyendo un complejo sistema económico-social, que los historiadores han bautizado de «capitalismo-monárquico» (el régimen de explotación económica asentaba en el monopolio regio, correspondiendo al rey nombrar a sus representantes en todos los puntos del imperio). Si una buena parte de la nobleza tradicional aceptó integrarse en este modelo socioeconómico, no faltó en las letras portuguesas la denuncia de los efectos negativos de esta mercantilización de la sociedad, que rompía la armonía ancestral y hacía progresivamente del dinero (y ya no de la sangre o del honor) el principal factor de distinción social. En *Os Lusíadas*, es el «velho do Restelo» el portavoz de los valores más conservadores. También Sá de Miranda lamentaba la degradación moral de las gentes de la Corte:

Homen dum só parecer,
dum só rosto e d'ua fé,
d'antes quebrar que volver,
outra cousa pode ser,
mas de corte homem não é¹⁹.

En *O fidalgo aprendiz*, están inequívocamente presentes dos imperativos morales: la defensa intransigente del orden social y jurídico de

¹⁸ *Lazarillo de Tormes*, ed. 1990, p. 99.

¹⁹ Miranda, *Obras completas*, p. 39.

la época y el combate a la disipación de los valores éticos tradicionales. Por eso, en todos los personajes principales los rasgos negativos se sobreponen a los positivos. Existe, sin embargo, en el hidalgo aprendiz (por muy grotesco que nos parezca) un lado sano, derivado de su vinculación al mundo rural, que ya no existe en las gentes de la capital. Confundiendo quizás sus valores clasistas con valores universales, era ahí, en la Corte, donde D. Francisco creía asistir de forma más brutal a una progresiva e inexorable «deformación grotesca» de la sociedad portuguesa.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza, 3.ª reimp., 1990.
- BRAGA, T., *História da literatura portuguesa*, vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- DOUGHERTY, D., *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, ed. E. Suárez Galbán, Madrid, Fundamentos, 1982, pp. 170-179.
- KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. J. A. García Román, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.
- Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid, Cátedra, 5.ª ed., 1990.
- MELO, D. F. M. de, *Cartas familiares*, ed. M. C. Morais Sarmiento, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.
- *O Fidalgo Aprendiz*, ed. crítica E. Verdelho, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», 2007.
- MIRANDA, F. S. de, *Obras completas*, vol. II, ed. Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 3.ª ed., 1977.
- MONTEIRO, O. P., «Sobre o grotesco: ‘inconveniências, risibilidade, patético’», en *O grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2005, pp. 23-37.
- VALLE-INCLÁN, R., *Luces de Bohemia*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, 34.ª ed., 1996.